



www.cineclubnucleo.com



200 AÑOS  
BICENTENARIO  
ARGENTINO

Con el apoyo del INCAA y la gerencia de Espacios INCAA

- Fundación sin fines de lucro
- Miembro de la Federación Argentina de Cine Clubes
- Miembro de la Federación Internacional de Cine Clubes
- Declarada de interés especial por la Legislatura de la Ciudad de Bs. Aires

Temporada Nº 57

Exhibición Nº  
**7316**

Cine **Complejo**  
**Tita Merello**

Usted puede confirmar la película de la próxima exhibición llamando al 4825 4102, o escribiendo a:  
**nucleosocios@argentina.com**

Buenos Aires, lunes 26 de julio de 2010

Todas las películas que se exhiben deben considerarse **Prohibidas para menores de 16 años**

## EL SALARIO DEL MIEDO

(*Le salaire de la peur*, Francia / Italia-1953)

*Dirección:* HENRI-GEORGES CLOUZOT. *Argumento:* sobre una novela de Georges Arnaud. *Guión:* Henri-Georges Clouzot, Jérôme Geronimi. *Fotografía:* Armand Thirard. *Música original:* Georges Auric. *Montaje:* Madeleine Gug, Etienne Muse, Henri Rust. *Diseño de Sonido:* William Robert Sivel. *Dirección de arte:* René Renoux. *Decorados:* René Renoux. *Elenco:* Yves Montand (Mario), Charles Vanel (M. Jo), Folco Lulli (Luigi), Peter van Eyck (Bimba), Véra Clouzot (Linda), William Tubbs (Bill O'Brien), Darío Moreno (Hernandez), Jo Dest (Smerloff), Antonio Centa, Luis De Lima (Bernardo), Grégoire Gromoff, Joseph Palau-Fabre, Faustini, Seguna, Darling Légitimus, René Baranger, Pat Hurst, Evelio Larenagas, Jeronimo Mitchell, François Valorbe, Rico Zermano. *Producción:* Raymond Borderie, Henri-Georges Clouzot. *Productoras:* Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique (CICC), Filmsonor, Vera Films, Fono Roma. *Duración aproximada:* 140'.

## El Film

Hay películas dotadas de "ese algo" que logran convertirse en distintivas de su época; no son muchas, no necesariamente son parecidas y, posiblemente, no serían aceptadas por todas o todos, por aquello de lo generacional. Hablo de films del tipo de **Casablanca**, **Cantando bajo la lluvia**, **Ladrones de bicicletas**, la trilogía **Nosotros los pobres**, **Ustedes los ricos** y **Pepe el toro**. Una de ellas, sin duda ninguna, es **El salario del miedo** de Henri-Georges Clouzot: su potente y creativa realización, lo memorable de su anécdota, sus notables interpretaciones y su desenlace paradójico la establecen como una película vigente. Aunque identificada como un drama situado en el cine de acción, **El salario del miedo** también es una película neorrealista, especialmente en su primera parte. Y en su conjunto, un film de denuncia que, quizá sin proponérselo, acaba siendo político.

La acción discurre en algún lugar dejado de la mano de Dios en la América española sudamericana. Las Piedras es el nombre de la población y cuenta con su modesto aeropuerto: San Miguel. Rápidamente caemos en cuenta de la enorme miseria prevalente, del calor sofocante y de la pandemia del desempleo. Mario (caracterizado por Yves Montand) comenta a Jo (Charles Vanel), un recién llegado de pasado sospechoso pero francés como él, que ahí nadie tiene trabajo; si acaso, una pequeña ocupación de repente para poder comer y beber un trago. Llama la atención también que, amén de los oriundos (criollos, mestizos, indígenas y negros), la población congrega a una verdadera sucursal de la Legión Extranjera: franceses, españoles, italianos, canadienses y hasta un alemán. Todos igual de pobres que los locales, salvo los norteamericanos, que explotan un yacimiento petrolífero vía la empresa SOC (Southern Oil Company), asentada en el llamado Campamento B-60, la única en kilómetros a la redonda. Muchos dan la impresión de que viven porque no hay otra mejor cosa que hacer, pero la sensación de confinamiento y abandono los ha hecho permeables a la desgracia, por lo que dentro de todo hay alegría y matices variados de existencia, orientados todos a un estado de alerta permanente que permita identificar (especialmente en el caso de los extranjeros), la oportunidad de hacerse de recursos suficientes para escapar para siempre de esa geografía olvidada, a la que nunca debieron dirigirse y regresar a sus países de origen. Mario resume la situación humana a Jo en pocas palabras: "Esto es como una prisión: entrar es fácil pero no hay salida. Si te quedas, revientas".

A este lugar desconocido ha llegado Jo cuando paga 50 dólares por ser enviado a donde sea, al salir huyendo de donde vino: a parajes latinoamericanos, sí, pero con ambientes que tanto evocan a *El Extranjero* de Albert Camus, con toda su lasitud, desolación y abrumador calor.

Quizá la diferencia más significativa entre la célebre novela del escritor existencialista y los cuadros geográficos y humanos que retrata **El salario del miedo** de Clouzot es que la gente que vive y anima este microcosmos, encuentra modo de adaptarse sin conflictos e ir llevando la cosa sin tomársela muy a la tremenda. De hecho, el centro de reunión masculina -de machos, muy machos- es la cantina de un español poco comedido con su clientela.

Hay otra clave importante en **El salario del miedo** que he calificado de neorrealista: como puede leerse con más detalle en el apunte biográfico del realizador, Henri-Georges Clouzot filma **El salario del miedo** tras acometer un documental etnográfico-antropológico, a la postre inconcluso, al que tituló Brasil, país de origen de Vera Amado, con quien se casó y es más conocida por su nombre como actriz: Vera Clouzot. Es claro que el cineasta francés, tras su contacto con la selva casi-virgen amazónica, en su paso por andurriales y comunidades, con ritos, etnias, música y cosmovisiones francamente distintas a las propias de un gallo por demás letrado de mediados del siglo XX, acomete su cinta con una sensibilidad diferente y mucho más cercana a esa realidad otra que no es la suya, lo que contribuye decisivamente al aire neorrealista de la primera parte del film. Especialmente logrado en ello es su retrato de la negritud, de formas diríase que primitivas y altamente rítmicas de la música y la danza colectiva, del papel de la religiosidad y la santería. Por contraparte, el papel que juega un amuleto como expresión de ánimo y esperanza en el caso de Mario-Montand: su boleto de acceso a un lugar en el legendario barrio de Pigalle en París. Para el caso, hace las veces de la esfera acuática Rosebud para Kane, en la magistral obra de Orson Welles. Curiosamente, ambos talismanes con papel señalado en el caso del desenlace de los dos films.

El paso del neorrealismo a una suerte de *road-picture* lo establece Clouzot a partir de algo que puede suceder en cualquier momento, cuando con lo que se trabaja es con la extracción de petróleo y la tecnología con la que se cuenta es la de principios de los cincuenta del siglo pasado. ¡Y a sufrir, espectador, se ha dicho! Salen dos camiones-bomba con una tonelada de nitroglicerina cada cual y tripulados, uno por Mario y Jo; el otro, por Luigi, el animoso italiano (Folco Lulli) y por Bimba (Peter van Eyck), un hombre introvertido y tormentoso, del que conoceremos parte de su historia en el trayecto. El camino, casi previsiblemente, se constituye en un periplo, que habrá de poner a prueba el temple y creatividad. Se necesita determinación y valor.

En situaciones-límite, las máscaras y poses se derrumban y entonces habrá de aflorar la pasta de la que está hecho cada uno de los cuatro camioneros. La película es recordada por los grandes públicos, por aquellos justo que hicieron de **El salario del miedo** una "película de época", por la intensa segunda parte del film, cuando el cine de acción y el *road-picture* se encuentran con fortuna. Aquí, Clouzot no construye retratos psicológicos de gran profundidad. Como el hombre de acción que era, somete a sus personajes -conforme al hilo anecdótico de la obra de Arnaud- a retos que demuestran sus tamaños reales y, en algunos casos, evidencian sus flaquezas y debilidades. Les hace ganar el pan con el sudor, con mucho sudor, de su frente y organismo todo. Como en el caso del mejor spaghetti-western de Sergio Leone, los diálogos son cortos y, también, los personajes hacen gala de cierto humor negro elegante, en medio de relaciones humanas en que la adversidad favorece lazos de solidaridad amistosa.

Los personajes centrales de la cinta -que en algo evocan a los protagónicos de **El tesoro de la Sierra Madre** de John Huston- tienen ese tinte de aventureros y valientes; de ese llegar al límite prudente y más allá. Sólo así se alcanza la redención. La vida a cambio de un sueño, de un recuerdo, de lo que anega la nostalgia ... a fin de cuentas, un fuego petrolero y existencial que se apaga con aguas y vaivenes de un Danubio Azul. Y por ello el título de esta nota, que refrenda la sabiduría de José Alfredo: "No vale nada la vida; la vida no vale nada".

HENRI-GEORGES CLOUZOT nace en Niort (Deux-Sevres), Francia, el 20 de noviembre de 1907. "Clouzot es un hombre de acción, de vida multifome y agitada" (como bien lo indica Manuel Villegas López en el primer volumen de su obra Los grandes nombres del cine, publicado por Biblioteca Universal Planeta, de donde rescataremos partes de la notable semblanza que hace del realizador francés). "Actuar -dice-. El resultado no importa tanto. Lo que yo quiero es acción". Después de los estudios de secundaria en La Rochelle, le atraen sucesivamente las matemáticas, el derecho, la marina, para la que se prepara pero no puede ingresar por ser miope de un ojo; las ciencias políticas, de las que sigue cursos en París, con propósito de ingresar en la carrera diplomática; escribe canciones y es secretario particular del chansonnier René Dorin; colabora en el diario Paris-Midi (1927-1930); es crítico cinematográfico de L'Opinion, y a los veintinueve años es asistente de dirección de Anatole Litvak y E. A. Dupont. Luego se desempeña como argumentista y dialoguista de diversos films, y en los primeros años del cine sonoro se encuentra haciendo adaptaciones y arreglos de argumentos de todo género. Va a parar a Berlín, para intervenir en las versiones francesas de varias películas alemanas, según la modalidad exigida por el momento para salvar la barrera del idioma. En 1934, escribe una opereta de Maurice Yvain -*La belle histoire*-, que se estrena en el teatro Madeleine. Clouzot se ha lanzado a la vida con ímpetu de conquistador, pero la vida le traiciona. Durante cuatro años, de 1934 a 1938, es recluido en un sanatorio antituberculoso de Suiza. Esta es una época terrible y fecunda, en que forzosamente el hombre de acción tiene que volver sobre sí mismo. Su única vida son sus sueños, proyectados sobre el techo de la habitación en las interminables horas de reposo; allí adquirirá la costumbre de trabajar tendido. Allí también fraguan sus ideas de realizador.

"De vuelta a París reanuda sus trabajos de argumentista, pero en septiembre de 1939 estalla la segunda guerra mundial, con la derrota, la partición de Francia, la ocupación alemana ... Clouzot permanece en París, bajo el dominio alemán. Y en diciembre de 1940 estrena una pequeña obra teatral, en un acto, *On prend les mêmes*, en el Grand Guignol, el célebre "teatro de los horrores", con sus escenas escalofriantes. Es una afición, desde niño, pero ahora es mucho más: toda una definición, una elección de camino. En la obra de Clouzot habrá siempre, más o menos manifiesto, ese espíritu y la técnica del *grand guignol*. El cine

francés durante la guerra mundial –que allí es la ocupación alemana y el gobierno de Vichy– se centra en películas policíacas. Clouzot está en su medio propicio. Hace el argumento de varias, como **El mundo temblará** de Richard Pottier; **El último de los seis**, de Georges Lacombe, según una novela de Simenon; **Los desconocidos en la casa** de Henri Decoin ... Clouzot se consagra decididamente al género. Aún estrena una obra teatral, *Comédie en trois actes*, en marzo de 1942, pero fracasa. Y aquel mismo año comienza a dirigir. Su primera película es **El asesino habita en el 21**, según una novela de S. A. Steeman. Adquiere su máxima altura, fuerza y significado en su segunda película: **El cuervo**, en 1943, sobre argumento propio en colaboración con Louis Chavance. Entonces realiza otra verdadera obra maestra del cine policíaco: **En legítima defensa** (*Quai des orfèvres*), 1947, cinco años después de la anterior. Son los mismos valores profundos manejados en otra clave. **Manon**, al año siguiente, toma la vieja novela del abate Prévost para tocar el problema de más actualidad en aquellos años de la inmediata posguerra: el colaboracionismo.

(Luis Arrieta Erdozain, extraído de <http://cineclubviena294.wordpress.com>)